

Perspectives  
médiévales

## Perspectives médiévales

Revue d'épistémologie des langues et littératures du  
Moyen Âge

34 | 2012

Les textes médiévaux face à l'édition scientifique  
contemporaine.

---

### Blandine Longhi, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*

thèse de doctorat préparée sous la direction de M. Dominique Boutet,  
soutenue le 25 novembre 2011 à l'université Paris-Sorbonne

Blandine Longhi

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/peme/2486>

ISBN : 978-2-8218-1416-5

ISSN : 2262-5534

#### Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

#### Référence électronique

Blandine Longhi, « Blandine Longhi, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie* », *Perspectives médiévales* [En ligne], 34 | 2012, mis en ligne le 21 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/peme/2486>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Perspectives médiévales

---

# Blandine Longhi, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*

thèse de doctorat préparée sous la direction de M. Dominique Boutet,  
soutenue le 25 novembre 2011 à l'université Paris-Sorbonne

Blandine Longhi

---

## RÉFÉRENCE

Blandine Longhi, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*, thèse de doctorat préparée sous la direction de M. Dominique Boutet, soutenue le 25 novembre 2011 à l'université Paris-Sorbonne.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Jury composé de Madame Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Professeur à l'université Paris-Sorbonne) et Messieurs Dominique Barthélémy (Professeur à l'université Paris-Sorbonne), Dominique Boutet (Professeur à l'université Paris-Sorbonne), Jean-Pierre Martin (Professeur à l'université d'Artois), François Suard (professeur émérite à l'université Paris-Ouest), Jean-René Valette (Professeur à l'université Bordeaux III-Michel de Montaigne).

- 1 Les chansons de geste célèbrent la bravoure de héros qui, même dans des circonstances exceptionnelles, refusent farouchement toute peur, assimilée à de la couardise. Cette stigmatisation du sentiment<sup>1</sup> est sans pareille, que ce soit dans la littérature épique antérieure<sup>2</sup> ou dans les autres œuvres de fiction médiévale<sup>3</sup>. Ce rapport singulier des chansons de geste à la peur n'est pas anecdotique : il constitue un paradoxe qui s'inscrit

au cœur même du genre. Tout en affichant un culte du courage exacerbé, les textes cherchent en effet avec insistance à créer la crainte du public, nécessaire à la glorification des actions héroïques. L'action des poèmes repose sur des récits d'affrontements terribles, dont le caractère terrifiant est accentué par les traits stylistiques propres au registre épique. Il semble y avoir là une contradiction essentielle : comment une telle recherche de la peur peut-elle se conjuguer avec le postulat constitué par l'intrépidité d'un héros sûr de la justesse de sa cause et du soutien divin à son égard ? La création de la peur du public n'est-elle pas *a priori* incompatible avec une telle idéologie ?

- 2 Notre réflexion vise à interroger cette relation entre les sentiments des lecteurs<sup>4</sup> et ceux des personnages, dont les différentes composantes déterminent une grande partie des thèmes mais aussi des caractéristiques stylistiques des chansons de geste. L'étude porte sur une vingtaine de textes allant des origines (*La Chanson de Roland*) jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, date limite marquant la fin du rayonnement du genre, qui perd peu à peu sa spécificité et met en scène des héros n'affichant plus systématiquement un courage sans faille<sup>5</sup>. Le choix du corpus a été guidé par un souci de représentativité et les poèmes appartiennent aux différents cycles épiques. Cette diversité permet d'aborder l'ensemble des problématiques et de prendre en particulier en considération le double thème des conflits menés contre les Sarrasins (cycles du roi et de Guillaume d'Orange) et des divisions internes au monde féodal (cycle de Doon de Mayence, geste des Lorrains). La variété concerne également les tonalités abordées, puisque certaines œuvres sont influencées par le roman<sup>6</sup> ou l'hagiographie<sup>7</sup>, ainsi que le cadre spatio-temporel de l'intrigue, puisque les œuvres du cycle de la croisade relatent une action contemporaine de l'époque de l'écriture<sup>8</sup>. L'objectif de la thèse est de montrer la cohérence de l'expression et de l'utilisation de la peur dans le genre, par-delà la singularité de chaque chanson.

\* \* \*

- 3 La présence de la peur dans les œuvres doit tout d'abord être envisagée dans une perspective anthropologique. Les historiens décrivent le Moyen Âge comme une époque marquée par de multiples terreurs<sup>9</sup> : il est intéressant d'observer comment la fiction concilie l'expression de l'imaginaire médiéval et ses exigences propres ou, en d'autres termes, comment les codes et l'idéologie épiques amènent à une reformation<sup>10</sup> de la réalité. Un relevé du lexique de la peur dans les œuvres confirme la tendance des textes à nier la peur des chevaliers et à faire de cette émotion un critère de distinction entre le héros et les autres personnages. Ce refus relève en réalité de deux raisons distinctes. Tout d'abord, l'idéologie nobiliaire qui imprègne les chansons implique nécessairement d'occulter certaines craintes, qui pourraient ternir l'image des chevaliers. Il s'agit de l'émotion ressentie par les guerriers eux-mêmes lors des combats, qui contrevient au postulat épique du héros sans peur, mais également de la crainte des victimes des débordements de la violence chevaleresque, auxquelles les textes ne donnent pas la parole. Le sentiment est alors objet d'un déni. Cependant, son refoulement apparaît en creux dans le récit qui le rend alors palpable par l'acharnement même de la narration à le dissimuler.
- 4 L'éviction de la peur du texte peut également être due à l'incompatibilité entre les structures des chansons et la mentalité de l'auditoire. La formation des thèmes épiques est antérieure au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> et, malgré les remaniements permettant l'adaptation

permanente des textes au goût du public, ce décalage entre l'époque de l'élaboration des histoires et celle de l'écriture impose certaines limites à l'expression des peurs du public. L'idéologie épique implique la glorification d'un héros impavide car sûr de la légitimité de ses actions au service de la chrétienté. Les œuvres se prêtent par conséquent mal à la diffusion des terreurs eschatologiques, centrées sur l'obsession du péché et du Jugement dernier, qui touchent l'Occident chrétien à partir du second Moyen Âge<sup>12</sup>. Les chansons de geste n'exploitent donc pas certains motifs effrayants comme la mort et l'idée d'une présence démoniaque parmi les hommes, thèmes que développent en revanche abondamment les romans contemporains et la littérature hagiographique. Le héros épique connaît une mort apaisée, rassuré sur le sort réservé à son âme dans l'au-delà. Ses péchés sont véniels et il ne craint pas le diable, le manichéisme des chansons cantonnant l'action satanique au seul camp sarrasin.

- 5 Toutefois, les chansons de geste ne refusent pas en bloc la peur. Au contraire, les épisodes mettant en scène un chevalier effrayé sont plus nombreux que ne le laisse penser une vision du genre qui se fonderait sur la seule *Chanson de Roland*. Si les poèmes les plus anciens sont vraiment hermétiques à la peur, la plupart lui font en réalité une place non négligeable. En témoigne un relevé lexical parfois étoffé<sup>13</sup>. Les aveux de crainte des personnages ne sont cependant pas à considérer comme des témoignages directs des sentiments éprouvés par le public dans sa vie quotidienne. Beaucoup d'épisodes gagnent à être lus à la lumière de ce que nous apprend la psychanalyse, invitant à creuser dans les différentes strates du texte. L'opposition (non encore théorisée à cette époque) entre *peur* et *angoisse* s'avère particulièrement pertinente pour analyser certains thèmes. La peur est surmontable car elle est suscitée par des dangers précis et bien identifiés pouvant être circonscrits ; l'angoisse se caractérise *a contrario* par l'indétermination de son objet, qui la rend impossible à surmonter. Des liens existent entre les deux sentiments : une peur explicitement exprimée peut ainsi recouvrir une angoisse diffuse bien plus grande, qui trouve alors à s'exprimer de façon détournée. Certains motifs épiques, tels ceux de la blessure ou du déguisement, se prêtent particulièrement bien à une lecture en filigrane : les craintes assumées par les personnages laissent en réalité sourdre une anxiété bien plus grande concernant la perte d'identité.
- 6 Cette dialectique entre peur et angoisse se charge parfois d'une portée politique. C'est le cas pour les personnages de Sarrasins et de femmes autour desquels les textes s'appliquent à susciter la terreur en cumulant les traits inquiétants, voire horrifiants. Le poids de l'idéologie cléricale est sensible dans ces portraits. Les cibles de la stigmatisation épique rejoignent celles désignées par le discours religieux, qui, comme l'a montré Jean Delumeau, oriente vers les « agents de Satan » l'angoisse collective afin de lui fournir des objets de peur identifiés<sup>14</sup>. Les textes prennent appui sur une « peur spontanée » et inconsciente du public (celle de l'altérité et du désir féminin) afin de susciter une « peur réfléchie » (celle des païens ou des femmes), légitimée par tous les défauts prêtés à ces personnages, qui deviennent objectivement dangereux. Les personnages de vilains sont construits selon la même logique : les poèmes se font les vecteurs de l'idéologie aristocratique, qui impose de leur prêter des traits effrayants afin de justifier l'angoisse qu'inspirent leurs revendications croissantes.

\* \* \*

- 7 L'œuvre littéraire et la réalité sont donc en interaction : l'effroi des protagonistes peut non seulement témoigner de la peur du public, mais également viser à la susciter. Dans un mouvement inverse, cette interaction peut également contribuer à libérer le public de la peur. La projection d'angoisses sur un support bien identifié permet de les rendre exprimables et donc surmontables. Certains personnages, comme les monstres ou les géants, ont ainsi pour vocation d'incarner des hantises primaires, comme celles de la mise en pièces ou de la sauvagerie, qui s'objectivent en des craintes formulables. La victoire du héros au terme d'un long combat acquiert alors une valeur conjuratoire également permise par la codification propre à l'écriture épique qui concourt à neutraliser la peur en ramenant l'élimination du danger à un processus familier et rassurant. De même, les personnages féminins, incarnations de l'angoisse de castration, bénéficient de différents modes de traitement qui visent tous à juguler leur dangerosité et affirmer la suprématie des valeurs masculines.
- 8 Les chansons de geste acquièrent ainsi une dimension cathartique, proposant des voies épiques permettant de cheminer de la peur au soulagement. À la différence des tragédies, qui suscitent la terreur et sa purgation en exposant au public un malheur annoncé et inévitable, les chansons de geste jouent au contraire des rebondissements de l'action et de la variété des tons pour offrir une issue à la crise et apaiser la peur créée. Ces procédés peuvent être d'ordre thématique : les textes présentent une reproduction du réel sur un mode idéalisé ou inversé, afin d'ignorer le caractère effrayant de certaines situations ou de proposer des résolutions heureuses, dans lesquelles le danger s'évanouit. L'intervention du merveilleux est également susceptible d'exorciser la crainte : celui-ci acquiert une couleur proprement épique en prenant place dans l'idéologie de la guerre sainte, se distinguant ainsi de son usage romanesque. Enfin, le recours au comique permet de dédramatiser certaines situations en ridiculisant les adversaires et en aidant à surmonter la peur qu'ils inspirent. Ce mélange des registres n'est pas sans incidence sur les conventions épiques elles-mêmes. Le sourire créé par les excès de certains héros burlesques, comme Guillaume ou Rainouart, amène à relativiser le culte du courage et de la violence qui peut s'avérer angoissant pour le public.
- 9 Cette visée cathartique ne doit pas surprendre. À l'instar de toute épopée, la chanson de geste se définit comme une œuvre qui vient répondre à la crise traversée par une société<sup>15</sup>. La chanson de geste est un produit de « l'âge seigneurial »<sup>16</sup>. La prédominance des thématiques politiques dans les poèmes indique l'importance des questionnements sur les places respectives du roi et de ses vassaux dans la France du XII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres interrogent les changements dont est témoin le public et proposent des solutions afin de l'aider à surmonter sa peur. La fiction apparaît comme une réaction à l'angoisse ressentie face à des mutations sociopolitiques ferments de désordre et d'inquiétude. Les différentes issues proposées aux conflits (réconciliation face au péril sarrasin, exil du baron, écrasement du rebelle) sont autant de façons de réfléchir sur les conditions d'une paix, nécessaire bien qu'elle implique certains déchirements et renoncements. Dans le même ordre d'idées, l'absence de doute des héros et leur victoire finale sont une façon d'apaiser les craintes de l'auditoire au sujet de la légitimité des guerres menées en Orient.
- 10 L'investissement psychique du public dans l'œuvre, permettant la fonction cathartique, est possible uniquement grâce au filtre que l'art appose sur la vie. Seule la transformation des réalités douloureuses en objets esthétiques permet une familiarité avec le danger qui débouche sur la libération de la peur.

\* \* \*

- 11 Les chansons de geste élaborent en effet une véritable esthétique de la terreur : la recherche de la peur est au centre de la poétique des œuvres. Lorsqu'il est provoqué par une fiction n'impliquant pas de mise en danger réelle, le sentiment est sublimé par les ressources de l'art et ne suscite pas la douleur mais la satisfaction du public, qui demande à être effrayé. Cette ambiguïté, parfaitement admise concernant les œuvres modernes<sup>17</sup>, a peu été étudiée dans la littérature médiévale<sup>18</sup>. Il est pourtant fructueux d'appliquer aux textes les interrogations que la critique moderne a pu élaborer. Les stratégies textuelles mises en place par les poètes s'avèrent tout à la fois proches de celles des auteurs contemporains et parfaitement adaptées à la fiction épique. La peur stimule la création en se faisant instigatrice de thèmes et de motifs qui lui sont liés et n'existeraient pas, ou pas de la même façon, sans elle. Le motif du traître ou celui du songe fait par le héros permettent par exemple une gestion des informations propice à faire naître le suspense. Les anticipations narratives, généralement expliquées par l'origine orale du genre, sont aussi de remarquables vecteurs pour susciter et entretenir la peur, en créant la tension dramatique et en figurant une fatalité qui s'acharne sur les hommes.
- 12 Créée de façon naturelle par la mort annoncée du héros dans les premières chansons, la peur du public devient moins évidente dès que la survie du personnage devient la règle. Des stratégies sont alors mises en place par les auteurs pour souligner le danger : des substituts sont trouvés, tels que la mort ou l'échec de personnages secondaires, afin de remplacer la tension tragique qui ne peut plus reposer sur la certitude d'un dénouement funeste. Des exagérations amplifiant le caractère terrifiant des adversaires, les réactions effrayées des témoins soulignant le caractère périlleux des duels, les commentaires anxieux de la narration, visent à instaurer chez le public un climat de peur préalable à la glorification des héros. La crainte du public participe ainsi à l'exaltation héroïque, en favorisant la communion de l'auditoire face aux événements racontés et en valorisant, par contraste, le courage des personnages principaux.
- 13 S'intéresser à l'utilisation que les chansons de geste font de la peur invite également à interroger la définition du genre et les frontières qui lui sont généralement dévolues. Traditionnellement perçues comme peu propices à l'angoisse fantastique et à la terreur tragique<sup>19</sup>, les chansons de geste sont en réalité capables de susciter ces sentiments. Les exigences épiques imposent toutefois d'en limiter la présence : le registre fantastique se réduit ainsi à de fugitives parenthèses, car la peur du héros ne saurait être qu'une étape vite dépassée dans une épreuve à fonction qualifiante. Il est également difficile de généraliser la notion d'*hybris*, caractéristique du tragique antique, à tous les protagonistes. Cependant, la fatalité propre au tragique est bien représentée, à travers le visage d'une violence impossible à maîtriser. Certaines œuvres offrent une réflexion d'essence mythique sur le conflit opposant la volonté civilisatrice et la tentation du chaos et de la sauvagerie.
- 14 La poétique de l'horreur et le culte de la violence qui s'affichent dans les poèmes ne vont pas sans poser des problèmes d'interprétation. La limite entre peur et fascination est parfois ténue, la distance temporelle qui nous sépare des textes ne faisant qu'accroître les interrogations sur les sentiments que certains passages avaient vocation à créer sur l'auditoire. Les descriptions sanglantes des massacres visent-elles à susciter la terreur ou célèbrent-elles la joie d'exterminer les ennemis de la chrétienté ? Les deux ne semblent

pas incompatibles : l'exagération propre au style épique entraîne une sublimation de l'horreur qui en rend la contemplation fascinante et purificatoire. La violence hyperbolique du héros sert alors d'exutoire pour des pulsions qui ne peuvent s'exprimer dans le cadre social, provoquant le soulagement et le plaisir du public.

## NOTES

1. D'un point de vue médical, la peur est une émotion, réponse psychique et viscérale à une situation menaçant le sujet. Cependant, elle est aussi un sentiment lorsqu'elle est éprouvée en dehors de tout danger immédiat.
2. La poésie épique antique évoque pour sa part précisément la peur et ses symptômes physiques, qui touchent même les plus grands héros, à l'instar d'Hector.
3. Les romans arthuriens, bien qu'exaltant également la bravoure, se distinguent à cet égard des chansons de geste. La prouesse réside davantage dans le fait d'arriver à ne pas se laisser dominer par la peur que dans celui de ne pas en éprouver, comme le montre cette réplique de Lancelot : « Damoisele, fet Lancelot, li preudome enquierent la verité des merveilles qui les espoient » (*Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1978, tome 1, §XX, l.11).
4. Nous employons le terme *lecteur* qui permet d'inclure la réception moderne des textes dans notre propos. Nous réservons le terme *auditoire* aux passages dans lesquels nous évoquons précisément les conditions de diffusion des chansons au Moyen Âge.
5. Cette évolution est probablement due à l'influence de certaines figures romanesques. Dans *Tristan de Nanteuil* le héros revendique ainsi, au début de l'œuvre, sa lâcheté : « J'ain mieulx estré en paix, et n'aye point d'ame, / Que maintenir debat et avoir seignorie ; / En guerre maintenir peut on perdre la vie » (*Tristan de Nanteuil*, éd. K.V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971, v. 6568-70). De tels propos ne sont pas envisageables dans les chansons antérieures au XIV<sup>e</sup> siècle.
6. *Beuve de Hantone* est ainsi une chanson d'aventures très marquée par le merveilleux et dans laquelle le thème du sentiment amoureux tient une grande place.
7. C'est le cas d'*Ami Amile*, légende dont il existe des versions épiques et des versions hagiographiques.
8. Ce cycle présente en outre un déplacement géographique de l'Occident vers l'Orient. Il est également original par sa construction, à la fois généalogique et chronologique.
9. Il faut citer à ce sujet les travaux de Jean Delumeau (*La Peur en Occident. XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1978) et Georges Duby (*An 1000-An 2000. Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995).
10. Nous empruntons cette formule à Jean-Pierre Martin, qui invite, au sujet des chansons de geste, à parler non de « déformation » mais de « re-formation » de l'Histoire (« Histoire ou mythes. L'exemple de la chanson de geste », *L'Épopée : mythe, histoire, société*, éd. J.-P. Martin et F. Suard, *Littérales* 19, Paris X-Nanterre, 1996, p. 11).
11. Selon Ramón Menéndez Pidal, les premiers poèmes seraient apparus dès le X<sup>e</sup> siècle et auraient subi de continuels remaniements lors de leur transmission orale à travers les siècles (*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, trad. I.-M. Cluzel, Paris, A. et J. Picard et C<sup>ie</sup>, 2<sup>e</sup> éd. revue, 1960, p. 80 sq).
12. Ces thèmes ont été analysés par Philippe Ariès (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975) et Robert Muchembled (*Une Histoire du diable, XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2000).

13. Dans les œuvres les plus anciennes (*Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*), le vocabulaire de la peur est peu présent (une vingtaine d'occurrences) et se résume essentiellement à une stigmatisation de la couardise. Par la suite, le lexique de la peur s'étoffe : *Aliscans*, qui relate la même intrigue que *La Chanson de Guillaume*, en compte sept fois plus d'occurrences, pour un texte seulement deux fois plus long.

14. Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, op.cit., p. 254 sq.

15. Florence Goyet souligne un dénominateur commun à toutes les épopées : « la guerre [y] est la métaphore d'une crise politique contemporaine » à laquelle le « travail épique » propose des solutions (« L'épopée », *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>, mis en ligne le 25 juin 2009).

16. Selon Dominique Barthélemy, « l'âge seigneurial » prend place entre la dislocation du royaume carolingien au profit des principautés (980-1030) et la recomposition du système politique au profit des maîtres des villes en plein essor et au moyen d'un concept hiérarchique de la féodalité (1180-1200) (*L'Ordre seigneurial*, Paris, Seuil, 1990, p. 9-10).

17. De nombreux travaux critiques analysent ainsi les ressorts de la peur dans les romans gothiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, ou les récits d'épouvante contemporains. Certains auteurs sont également les théoriciens de leur art, comme Howard Phillips Lovecraft ou Stephen King.

18. Quelques ouvrages, essentiellement des recueils d'articles, ont cependant abordé ce thème, notamment *Peur et Littérature du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *Textuel* 51, 2007 ; *Fear and its Representations in the Middle Ages and Renaissance*, éd. A. Scott et C. Kosso, Turnhout, Brepols, 2002, ainsi que *L'Horreur au Moyen Âge* Éditions Universitaires du Sud, diffusion Champion, 1999.

19. En ce qui concerne le fantastique, Francis Dubost a démontré son existence dans la littérature médiévale, précisant toutefois que beaucoup des chansons de geste attribuent au surnaturel une origine explicitement divine, empêchant toute hésitation fantastique (*Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale. L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991, p. 195). Quant au tragique, pour plusieurs critiques, la victoire finale du héros qui caractérise de nombreuses chansons de geste annihile toute possibilité de sa présence. Ainsi, selon Daniel Madelénat, « l'épique [apparaît] comme un anti-tragique : il maintient l'espérance au sein des risques extrêmes et optimise une morale progressiste » (*L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 125).

---

## INDEX

**indexmodernes** Delumeau (Jean)

**Thèmes** : Cycle du roi, Cycle de Guillaume d'Orange, Cycle de Doon de Mayence, Geste des Lorrains, Chanson de Roland, Guillaume, Rainouart

**Mots-clés** : chanson de geste, lexique, peur

**Keywords** : epic, vocabulary, fear

**Parole chiave** : canzone di gesta, lessico, paura